



A Chacona de Bach e sua transcrição por Busoni: uma análise das ações transcritivas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Teoria e Análise Musical

Felipe Mendes de Vasconcelos
Universidade Federal do Piauí
felipe.vasconcelos@ufpi.edu.br

Matheus Daniel dos Santos
Universidade Federal do Piauí
mathdaniels@gmail.com

Resumo. Este artigo apresenta uma análise dos processos transcritivos presentes na versão para piano da *Chacona* da Partita n.º 2 em Ré menor (BWV 1004), de Johann Sebastian Bach, realizada por Ferruccio Busoni. Inicialmente, discute-se a abrangência do conceito de transcrição musical e suas múltiplas abordagens, destacando o elevado grau de interpretação e inventividade que pode caracterizar esse tipo de prática composicional. Como aporte teórico-metodológico, utiliza-se o sistema de análise de transcrições desenvolvido por Vasconcelos, Maia e Lanna (2024), fundamentado no conceito de ações transcritivas. A partir desse modelo, buscou-se identificar, descrever e classificar alguns procedimentos empregados por Busoni na reelaboração da obra bachiana. Os resultados evidenciam o elevado grau de criatividade presente na transcrição, bem como demonstram a eficácia das ações transcritivas como ferramenta analítica.

Palavras-chave. Chacona, Johann Sebastian Bach, Ferruccio Busoni, Transcrição, Arranjo.

Title. Bach's Chaconne and Busoni's Transcription: An Analysis of Transcriptive Actions

Abstract. This article presents an analysis of the transcriptive processes found in Ferruccio Busoni's piano version of the *Chaconne* from Johann Sebastian Bach's *Partita No. 2 in D Minor* (BWV 1004). First, the scope of the concept of musical transcription and its multiple approaches are discussed, highlighting the high degree of interpretation and inventiveness that may characterize this type of compositional practice. As a theoretical and methodological framework, the study employs the transcription analysis system developed by Vasconcelos, Maia and Lanna (2024), based on the concept of transcriptive actions. Using this model, the research seeks to identify, describe, and classify some of the procedures employed by Busoni in his reworking of Bach's composition. The results reveal the considerable degree of creativity involved in the transcription and demonstrate the effectiveness of transcriptive actions as an analytical tool for investigating processes of musical transformation.

Keywords. Chaconne; Johann Sebastian Bach; Ferruccio Busoni; Transcription; Arrangement.





1. Introdução

Quando lemos Luciano Berio afirmar que “a história da música do final do século XVIII pode ser escrita sem mencionar Bach, mas a dos últimos dois séculos não pode” (BERIO, 2006, p. 65), compreendemos, por um lado, que a obra do compositor alemão sintetiza tendências estéticas e técnicas de seu tempo, ao mesmo tempo em que encerra um importante ciclo da tradição musical ocidental, que ele assimilou e transformou, impulsionando o desenvolvimento da linguagem musical para diante; por outro lado, percebemos a profunda e duradoura influência que exerceu sobre as gerações posteriores. Poucos compositores foram tão revisitados, discutidos e reinventados ao longo da história quanto Johann Sebastian Bach. Sua música atravessa séculos, perpassa estilos e linguagens, permanecendo como via para importantes criações, reflexões e reinterpretações no pensamento musical ocidental.

Nesse contexto, uma das primeiras obras que nos vem à mente é a *Chacona* da *Partita* em Ré menor para violino solo (BWV 1004). A *Chacona* confirma a importância de Bach para as gerações que lhe sucederam e sua reverberação se manifesta de modo peculiar na multiplicidade de transcrições que ela recebeu. A peça possui várias versões. Além do original para violino solo (em suas diversas edições posteriores), existem versões para violino com acompanhamento de piano (Robert Schumann, Felix Mendelssohn), versões para piano solo (Ferruccio Busoni, Joachim Raff), versão como estudo de mão esquerda ao piano (Johannes Brahms), algumas versões para violão (como a de Andrés Segóvia), versão para violino e quatro vozes (Helga Thoene), algumas versões para orquestra (Alfredo Casella; Leopold Stokowski, Jenő Hubay, Joachim Raff), entre outras tantas transcrições mais ou menos difundidas.

Brahms, em 1877, ao enviar a sua versão da *Chacona* para Clara Schumann, ele escreve para a amiga:

A *Chacona* é, para mim, uma das mais maravilhosas e incompreensíveis peças de música. Em uma única pauta, para um instrumento pequeno, o homem escreve um mundo inteiro dos mais profundos pensamentos e mais poderosos sentimentos. Se eu tentasse imaginar como poderia ter criado ou concebido tal peça, sei com certeza que a emoção avassaladora e o assombro teriam me enlouquecido (BRAHMS, 2004, p. 515, tradução nossa)¹.

¹ The *Chaconne* is for me one of the most wonderful, incomprehensible pieces of music. On a single staff, for a small instrument, the man writes a whole world of the deepest thoughts and the most powerful feelings. If I were to imagine how I might have made, conceived the piece, I know for certain that the overwhelming excitement and awe would have driven me mad (BRAHMS, 2004, p. 515).





As transcrições realizadas por músicos proeminentes do cenário ocidental, ao lado desse comentário de Brahms e de tantos outros que não apresentamos aqui, envolvem a *Chacona* de tal modo que a obra se tornou um dos mais intensos pontos de convergência em torno de Bach.

Essa atividade de retomar musicalmente, através de outro corpus instrumental, uma obra preexistente é constante e duradoura na história da música, apesar de, nem sempre, ser apresentada com tamanha relevância.

Para Berio (2017, p. 344), a transcrição pode agir como o comentário mais elucidador da obra transcrita uma vez que, em cada caso particular, há princípios de interpretação e, desta forma, “a transcrição implica sempre um fato analítico” (Berio, 2017, p. 367). Ela é capaz de explorar por dentro uma obra já existente, de examinar de maneira crítica e artística com as ferramentas próprias de um compositor, compartilhando a linguagem comum. Deste modo, a transcrição pode analisar, comentar, revelar estruturas latentes, aflorar estruturas subjacentes, atribuir sentido e desvelar juízos de valor (contextuais, pessoais, sociais).

Neste texto, apresentamos resultados preliminares de uma pesquisa em andamento focada em análises de transcrições. Como objeto de estudo, investigamos a transcrição da *Chacona* para piano, realizada por Busoni em 1893 (revisada em 1916).

2. Transcrição musical, uma interpretação

O termo *transcrição musical* é bastante amplo e incide em diferentes saberes e fazeres musicais (Vasconcelos, 2023). Com isso em mente, torna-se necessário circunscrever o termo *transcrição*, restringindo-o à prática de criação musical baseada em uma obra preexistente. Essa criação pode apresentar graus variados de proximidade em relação à obra já existente. Ao longo dos últimos anos (Vasconcelos, 2023; Maia, Vasconcelos e Araújo, 2024; Vasconcelos, Maia e Lanna, 2024), temos investigado obras que, de diferentes maneiras, retomam uma obra anterior – ou fragmentos dela – com o intuito de lhe conferir um novo corpo instrumental e/ou estrutural².

² No campo da teoria musical, observa-se uma profusão de nomenclaturas utilizadas para designar esse tipo de procedimento. Termos como arranjo, adaptação, elaboração, reelaboração, reescritura, recomposição, retrabalho e orquestração são frequentemente empregados para descrever práticas que, em certos contextos, se aproximam do que aqui se entende por transcrição e, em outros, assumem significados mais específicos, de acordo com o autor, a tradição teórica ou o repertório considerado. Essa multiplicidade terminológica evidencia não apenas a heterogeneidade das práticas envolvidas, mas também a complexidade e a riqueza desse campo criativo.





O filósofo Luigi Pareyson, ao discutir o conceito de transcrição, compreende essa prática como uma atividade criativa que estabelece interconexões entre as diferentes ações dos agentes musicais, concebendo os atos de ouvir, interpretar e criar como dimensões indissociáveis desse processo. Nessa perspectiva, a transcrição não se restringe à mera reprodução lateral de uma obra, mas configura-se como um exercício de criação e interpretação, cujo resultado, como diz Berio (2017, p. 344), pode ser o comentário mais elucidador da obra transcrita. Segundo Pareyson (1993, p. 53), a transcrição:

se trata do resultado de uma interpretação, que intencionalmente quis captar o espírito e o estilo, a lei de coerência e de organização da obra primitiva, e portanto é da mesma qualidade do processo de interpretação que o espectador é obrigado a fazer de uma obra para poder contemplá-la, possuí-la e portanto, em certo sentido, verdadeiramente executar. Cada pessoa, interpretando e contemplando uma obra de arte, faz dela uma nova edição.

Diversos compositores apontam explicitamente para essa direção, compreendendo a transcrição como um gesto interpretativo de natureza criativa e decorrente de uma escuta pessoal. Michael Jarrell (2016, p. 108), ao comentar sua orquestração do Estudo nº 9, *pour les notes répétées*, de Claude Debussy, afirma: “eu escrevi uma interpretação”. Busoni, por sua vez, emprega a expressão “interpretação de concerto” para designar sua transcrição do opus 11 de Arnold Schoenberg. De modo ainda mais explícito, Hans Zender intitula sua transcrição do *Winterreise*, de Franz Schubert, como uma “interpretação composicional”. Ao descrever seu processo criativo, Zender afirma ter buscado o “uso sistemático das liberdades que cada intérprete, normalmente, se concede”, atuando deliberadamente sobre parâmetros como agógica, rítmica, timbre e alturas. Em suas palavras, na sua versão, “todas essas possibilidades estão sujeitas a uma disciplina composicional e, assim, formam processos formais autônomos que se sobrepõem ao original schubertiano” (Zender, 2016, p. 93). Também Alfredo Casella, em sua transcrição orquestral da *Chacona*, emprega o termo “interpretação orquestral” como subtítulo na partitura, reforçando a ideia de que o gesto *transcritivo* ultrapassa a mera adaptação instrumental. Para Casella, sua versão

não pretende de forma alguma aproximar-se do que seria a *Chacona* se Bach a tivesse escrito para sua orquestra. Ela interpreta com os meios técnicos hodiernos e com a orquestra moderna o que há (hoje mais do que nunca) de formidavelmente vivo e atual nessa música que, única entre todas, não conhece a influência corrosiva e destruidora dos séculos (Casella, 1936, *prefácio da partitura*).





À luz dessas práticas, torna-se pertinente retomar a reflexão de Pareyson, para quem a transcrição pode ser entendida como uma “interpretação em que, todavia, o aspecto formativo e produtivo, essencial a todo processo interpretativo, se intensificou e se externou em nova matéria” (PAREYSON, 1993, p. 53). Nesse ponto, faculta-nos compreender a transcrição como um campo de atuação que explora graus variados de negociação entre “fidelidade e inventividade” (JARRELL, 2016, p. 115).

Para nós, o núcleo dessa discussão reside sobretudo nas reflexões de Berio. Segundo o compositor, a transcrição “implica a possibilidade de transformação ou mesmo de abuso da integridade do texto” (BERIO, 2006, p. 45), deslocando o foco da simples transferência de materiais sonoros para uma intervenção mais profunda sobre a própria lógica formativa da obra. Sob essa perspectiva, o campo de atuação do transcritor não se dá unicamente a partir de um trabalho pronto, mas pode retroceder ao momento em que ideias ainda não haviam se fixado plenamente como música, permitindo que a obra seja reconstruída a partir de seus princípios geradores, com limites de fidelidade mais ou menos flexíveis. Em um grau extremo de assimilação, chega-se, assim, a uma transcrição da ideia mais do que do som, conforme propõe o próprio Berio, na medida em que a transcrição “arrasta para o âmago do processo formativo”, permitindo ao transcritor assumir “total e completa responsabilidade pela definição estrutural do trabalho” (BERIO, 2006, p. 45).

3. A transcrição da *Chacona* para piano, o intérprete Busoni

A transcrição da *Chacona* realizada por Busoni revela uma estética profundamente enraizada no romantismo. Isto quer dizer que a transposição não se dá apenas para as idiossincrasias do instrumento alvo, mas também reveste a obra com o contexto do transcritor, deixando marcas de uma época sobre outra. Busoni não se limita a uma simples transferência de material sonoro para o piano, mas explora amplamente as possibilidades expressivas e técnicas que seu instrumento adquiriu com o passar dos anos. Esse tratamento evidencia um virtuosismo que dialoga diretamente com a tradição erigida por Franz Liszt, na qual a transcrição deixa de ser apenas um meio de difusão ou adaptação e passa a constituir um espaço privilegiado de afirmação autoral e de interpretação criativa.

Liszt obteve notável êxito ao transcrever para piano obras de Niccolò Paganini, por exemplo, deslocando-as do âmbito de uma escrita violinística extremamente idiomática para a



linguagem pianística. Busoni se insere nessa mesma linhagem estética e técnica de Liszt, neste exemplo, ambos selecionando e trabalhando sobre obras emblemáticas e virtuosísticas do violino. A influência de Liszt sobre a concepção de transcrição e de escrita pianística é explicitamente reconhecida pelo próprio Busoni, que afirma:

as obras de Liszt tornaram-se meus guias e me abriram um conhecimento muito íntimo de seu jeito singular; de sua “frase”, construí minha “técnica”; a gratidão e a admiração fizeram de Liszt, para mim, um mestre e um amigo (Busoni, 2016, p. 23–24).³

Esse processo gerou algumas críticas a Busoni, mas ele nunca deixou de defender o valor desse tipo de arranjo.

Para realçar decisivamente a essência do arranjo aos olhos do leitor, para lhe conferir dignidade artística, basta mencionar Johann Sebastian Bach. Ele foi, particularmente como organista, um dos arranjadores mais prolíficos, tanto de suas próprias obras quanto das de outros. Foi com ele que aprendi a reconhecer a verdade de que a boa, a grande música “universal” permanece a mesma, independentemente do meio pelo qual ressoa. Mas também esta segunda verdade, a saber, que diferentes meios têm uma linguagem diferente (uma linguagem própria), e na qual pronunciam essa música de maneira ligeiramente diferente a cada vez (Busoni, 2016, p. 66-67)⁴.

Neste trabalho, portanto, pretendemos analisar os processos empregados por Busoni que deixaram sua transcrição “ligeiramente diferente” do original bachiano.

4. As Ações transcritivas de Busoni

Para esta análise recorreremos ao modelo sistemático de análise de transcrições desenvolvido por Felipe Vasconcelos, Igor Maia e Oiliam Lanna (2024). Esse modelo, que podemos chamar *ações transcritas*, visa identificar, nomear e classificar procedimentos típicos em trabalhos de transcrição musical.

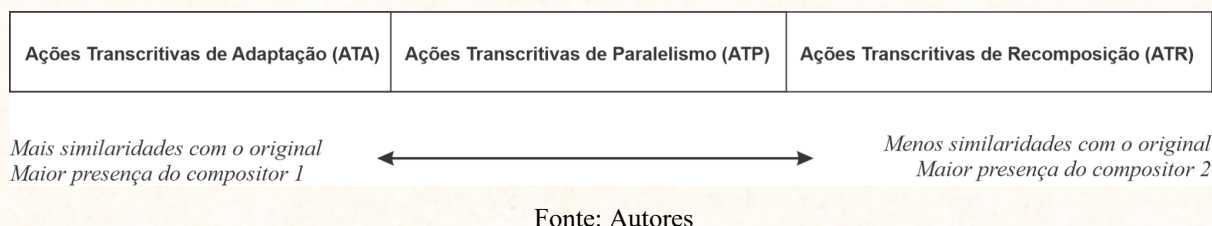
³ Les oeuvres de Liszt devinrent mes guides et m’ouvrirent une connaissance très intime de sa manière singulière; à partir de sa “phrase”, j’ai construit ma “technique”; la gratitude et l’admiration ont alors fait de Liszt, pour moi, un maître et ami (BUSONI, 2016, p.23-24)

⁴ Original: Pour rehausser d’un coup décisif, dans l’estime du lecteur, l’essence de l’arrangement, pour lui conférer une dignité artistique, il suffit de nommer Johann Sebastian Bach. Il fut, notamment en tant qu’organiste, l’un des arrangeurs les plus féconds, de ses propres œuvres comme de celles des autres. C’est de lui que j’ai appris à reconnaître cette vérité selon laquelle la bonne, la grande musique “universelle” reste la même, quel que soit le médium à travers lequel elle retentit. Mais aussi cette seconde vérité, à savoir que des médiums différents ont une langue différente (qui leur est propre), et dans laquelle ils prononcent cette musique chaque fois un peu autrement (Busoni, 2016, p. 66-67).



As ações transcritivas podem ser organizadas em três grupos: *Ações Transcritivas de Adaptação* (ATA), *Ações Transcritivas de Paralelismo* (ATP) e *Ações Transcritivas de Recomposição* (ATR). Conforme apresentado na figura 1, cada um desses grupos corresponde a diferentes tipos de intervenção realizadas pelo transcritor, ou, como apresentado na figura, *compositor 2*. Essa denominação [compositor 2], não apenas o distingue do compositor 1, autor da obra original, mas também evidencia o caráter criativo inerente à atividade transcritiva.

Figura 1 - Tipos de ações transcritivas por nível de proximidade da obra original



Além das adaptações que compreendem a simples troca instrumental, mantendo todos os outros elementos, as ATA podem ser subdivididas em três classes: 1) *ações transcritivas de adaptação-expressivas* (ATA-E), diz respeito às alterações de andamento, articulação, agógica, dinâmica e outras ações, como recursos técnico-instrumentais relacionados à nova formação. Refere-se, assim, às atitudes do compositor 2 de registrar sua visão interpretativa/expressiva, adicionando indicações quando ausentes, ou substituindo as existentes; 2) *ações transcritivas de adaptação-transposição* (ATA-T) são encontradas sobretudo para transposições em músicas tonais, quando se procura tonalidades mais confortáveis, expressivas ou adequadas para a nova instrumentação (incluindo peças vocais, que englobam inúmeros exemplos). A transposição de oitava também é bastante utilizada, principalmente na escrita orquestral, também no piano, ou instrumentos transpositores de oitava, como violão, contrabaixo e flautim; 3) *ações transcritivas de adaptação-densidade* (ATA-D) referem-se à quantidade de alturas envolvidas em determinado trecho antes e depois da transcrição. Às vezes, em uma transcrição, é necessário retirar notas, ou, pelo lado oposto, acrescentar notas. Em uma transcrição de obra orquestral para piano, por exemplo, comumente se recorre à supressão de certas alturas, ao passo que, na transcrição do piano para orquestra, recorrentemente ocorrem acréscimos de alturas. As ATA-D também podem ser consideradas na perspectiva horizontal, com acréscimo de notas melódicas entre dois pontos.

Já as *ações transcritivas de paralelismo* (ATP) podem ser subdivididas em duas classes: as *ações transcritivas de paralelismo-justaposição* (ATP-J) e as *ações transcritivas de paralelismo-sobreposição* (ATP-S). De modo geral, tratam-se de intervenções realizadas pelo transcritor (compositor 2) que introduzem materiais musicais não presentes (ou não expostos explicitamente) na obra original. Nas ATP-J, esses materiais são acrescentados de forma adjacente à estrutura preexistente, como na criação de introduções, interpolações, interlúdios ou codas. Já nas ATP-S, os novos elementos são incorporados simultaneamente ao tecido musical da obra, mediante sobreposição, como ocorre na elaboração de contrapontos, acompanhamentos harmônicos ou acréscimos de padrões percussivos que inexistiam originalmente.

Por fim, as *ações transcritivas de recomposição* (ATR) envolvem um trabalho profundo dos materiais originais, promovendo variações, expansões, omissões ou transformações estruturais que, em certos casos, podem obscurecer a obra de origem. É onde encontramos, por exemplo, procedimentos como a *proliferação* de Pierre Boulez, notável em suas *Notations* para orquestra (cf. Maia, Vasconcelos e Araújo, 2024). Não se encontram ATR na transcrição de Busoni.

Quando observamos transcrições, um ponto notável é a mudança ou a estipulação (caso não haja indicações na versão original) do andamento. A partitura de Bach não faz referência ao andamento. Possivelmente, este era assegurado pela prática e pelas características das chaconas naquela época. Já na transcrição de Busoni, concebida no final do século XIX, é natural que o compositor indicasse os andamentos, suas nuances interpretativas, expressividade e agógica. Isso caracteriza ATA dentro da subclasse “expressiva” (ATA-E). Também são consideradas ATA-E as indicações propostas pelo compositor 2 a respeito das articulações, dinâmicas e técnicas particulares do instrumento. Ao realizar transcrições entre instrumentais de naturezas diferentes, existem particularidades do novo *corpus* que não necessariamente encontram articulações equivalentes às originais. Desta forma, o compositor 2 normalmente se permite modificar ou adicionar articulações, isto é, verdadeiramente interpretar. No simples fato de folhear a partitura de Busoni já se nota o elevado grau de refinamento e preocupação quanto ao andamento, articulação, agógica e expressão.

A figura 2 mostra os primeiros compassos da *Chacona*. A parte superior é extraída da edição realizada por Carl Flesch através da *Edition Peters*. Ela traz as arcadas, dinâmicas e

articulações do mestre violinista, e, em tamanho menor, um tipo de *fac simile* da partitura original de Bach. Na parte inferior da figura está a transcrição de Busoni. Seja na edição de Flesch ou na transcrição de Busoni, podemos observar acréscimos interpretativos (dinâmicas, articulações próprias dos instrumentos).

Figura 2 - Comparação de ações transcritivas



CHACONNE

Bach (Carl Flesch)

Bach (similar ao original)

Chaconne für Violine allein

Joh. Seb. Bach
Zum Konzertvortrage für Piano forte bearbeitet von
F. B. Busoni

Andante maestoso, ma non troppo lento
Feierlich gemessen, doch nicht schleppend

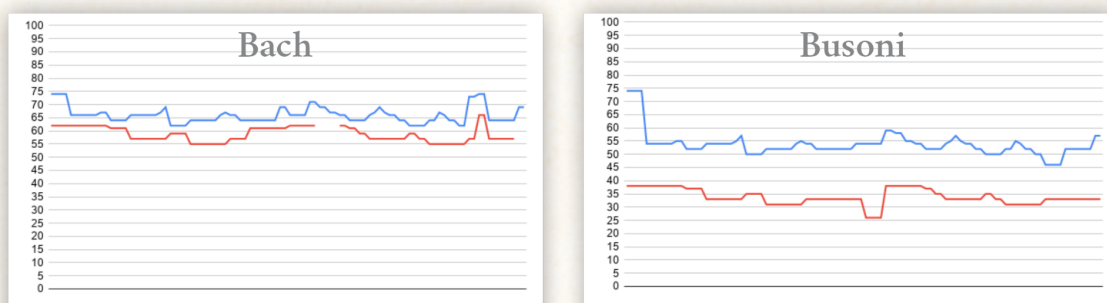
Fonte: Adaptação dos autores

A figura 2 ainda mostra outros exemplos de *ações transcritivas de adaptação - transposição* (ATA-T). Busoni opta por escrever uma oitava abaixo do original. Do quarto para o quinto⁵ compasso, a nota Dó sustenido que vai para Ré, no cruzamento da mão direita, estão

⁵ Estamos cientes que o primeiro compasso é incompleto. Ainda assim, optamos, como fazem vários autores, por incluí-lo na contagem. Destacamos que é uma rítmica comum das chaconas esse deslocamento do apoio para o segundo tempo (que é mais característico de um compasso acéfalo que anacrústico) e que há chaconas que começam com pausa preenchendo o primeiro tempo, ou mesmo alguma nota. Nas transcrições de Mendelssohn

duas oitavas abaixo do original. Tais ações configuram-se como um recurso fundamental em processos de transcrição que têm como ponto de partida instrumentos mais melódicos, como o violino – que, na *Chacona*, explora um registro de aproximadamente três oitavas – e se destinam a meios como o piano ou a orquestra, ambos caracterizados por oferecerem maiores possibilidades de exploração do espectro de alturas, além de maiores possibilidades de utilizar notas simultâneas. Deste modo, a transcrição muitas vezes reconfigura os perfis melódicos criando novos contornos e abrangendo novos registros. A figura 3, que representa os compassos 132 a 139 da *Chacona* de Bach e sua transcrição para piano, mostra como essas ações possibilitam explorar novas regiões de alturas. Os limites delineados pelos extremos graves (em vermelho) e agudos (em azul) demarcam a área e delimitam as fronteiras e contornos melódicos.

Figura 3 - Perfil melódico



Fonte: Autores

A densidade constitui outro parâmetro musical que demanda atenção tanto na análise quanto no próprio processo criativo e nos percursos de tomada de decisões que o orientam. A proposta de classificar as *Ações Transcritivas de Adaptação* relacionadas à densidade (ATA-D) surge justamente como uma ferramenta para a comparação entre diferentes configurações, ainda que esse campo permaneça aberto a aprimoramentos em nossa pesquisa e em nossas ferramentas.

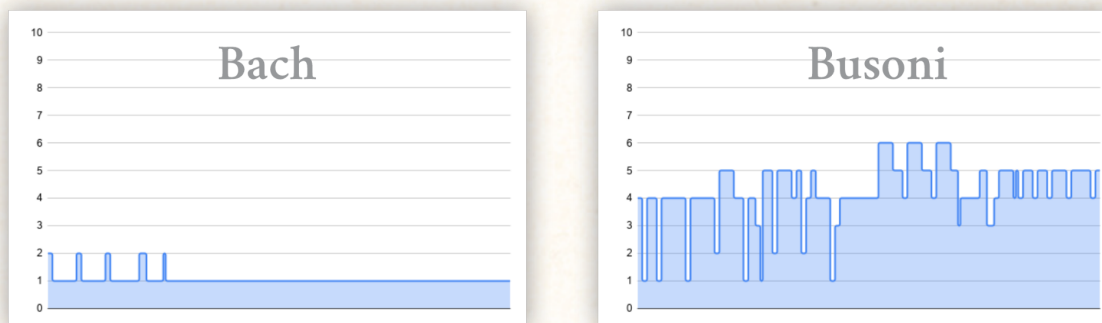
Diversos processos musicais podem ser associados à noção de densidade. Entre eles, destacam-se a quantidade de notas presentes em um determinado trecho (Berry, 1987),

(para piano e violino) e na de Stokowski (para orquestra) há uma nota (Ré) grave preenchendo o primeiro tempo. Já a edição de Flesch não conta esse primeiro tempo.

intervalos e suas disposições (dissonância/consonância) (Berry, 1987) e o número de instrumentos envolvidos. Nesse sentido, as ATA-D revelam-se particularmente relevantes em transcrições que partem de instrumentos com limitações quanto à execução de simultaneidades, como o violino, em direção a formações capazes de empregar maior número de notas verticalizadas ou mais instrumentos, como o piano ou a orquestra.

Como colocamos, a densidade musical é uma área multidimensional que carece de aprofundamento. Por essa razão, é um ponto que queremos dar maior atenção no prosseguimento deste trabalho e em pesquisas futuras. Aqui, nós nos limitamos em elencar pontos com os quais podemos nos introduzir no assunto, ainda que parcialmente, mas que revelam informações caras sobre a *Chacona* através da ótica de Busoni. A figura 4 mostra a quantidade de alturas envolvidas no trecho que abrange do compasso 24 ao 39. É notável como, ao ser reinterpretada no piano, a *Chacona* recebe um acúmulo de notas que concorre para uma ideia de maior densidade nessa seção.

Figura 4 - Gráfico de alturas envolvidas



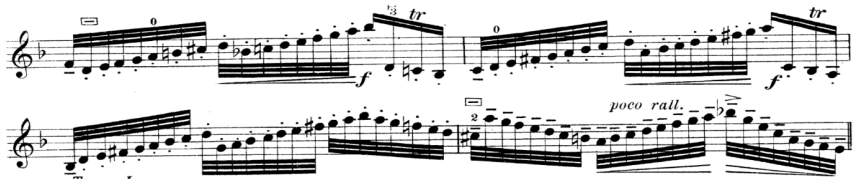
Fonte: Autores

Essa densidade agregada não ocorre apenas do ponto de vista vertical, podem haver também adensamentos horizontais, isto é, acréscimos de notas sucessivas ocupando o mesmo espaço ou mesmo alargando espaço referente. Isso acontece notadamente nos compassos 72 ao 75 da *Chacona*. Nesse trecho, o acréscimo é tamanho que extrapola a quantidade de compassos em relação ao original, ou seja, Busoni tem a necessidade de um compasso a mais para transpor

o gesto violinístico para o piano e envolvê-lo com a sua concepção artística, romântica e virtuosística.

Figura 5 - ATA-D

Bach



Busoni

6 Un poco a piacere, ma sempre energico il ritmo
Etwas freier, doch stets mit rhythmischer Energie



Fonte: Adaptação dos autores

No caso acima (fig. 5), apesar de Busoni acrescentar um compasso, interpretamos ainda como uma ATA-D, em que há acúmulo horizontal e alargamento de um gesto, mas sem interferências significativas na estrutura global da obra original.

Diferentemente, nas *ações transcritivas de paralelismo ATP* o compositor 2 se coloca mais presente adicionando estruturas que não estavam ali anteriormente. Nesse caso, a ação de adicionar compassos pode se enquadrar como ação transcritiva de paralelismo - justaposição (ATP-J). Como Zender (2016) afirma, no romantismo existia a prática de criar introduções, interlúdios ou poslúdios nas performances, ou seja, é uma prática de criar novas seções que irão se interpor aos originais. Na sua versão da *Chacona*, Busoni também realiza ATP-J. A passagem dos compassos 80 - 83 da partitura de Bach recebe duas versões na partitura de Busoni, desse modo a transcrição adiciona mais quatro compassos. Logo, a mesma passagem na versão de Busoni está compreendida nos compassos 81 - 88.

O outro tipo de ATP também está presente na transcrição de Busoni, ações transcritivas de paralelismo - sobreposição (ATP-S). Neste caso, é possível adicionar acompanhamentos e contrapontos. O contexto histórico de Busoni proporciona ao compositor um pensamento mais homofônico. Deste modo, os muitos casos de ATP-S presentes na transcrição correspondem, em sua maioria, a acompanhamentos harmônicos, embora não deixe haver momentos que sugerem um caráter mais polifônico, isto é, de criação contrapontística de Busoni, como nos compassos 181 - 185 de sua partitura (correspondentes aos compassos 176 - 180 de Bach) apresentados na figura 6.



The image displays two musical staves side-by-side for comparison. The top staff, titled 'Bach', shows a single melodic line in G major (one sharp) with a treble clef. It includes markings for 'a tempo' and 'f' (forte). The bottom staff, titled 'Busoni', shows a more complex arrangement with a treble and bass clef. It includes markings for 'a tempo misurato', 'ff' (fortissimo), and 'non legato'. The Busoni version adds a piano accompaniment to the original melody.



Considerações finais

A análise da *Chacona* da *Partita n.º 2* para violino solo (BWV 1004) de Johan Sebastian Bach e de sua transcrição para piano realizada por Ferruccio Busoni permitiu observar como os processos transcritivos ultrapassam a simples transferência de uma obra de um meio instrumental para outro. Conforme argumenta Berio (2006; 2017), a transcrição pode constituir uma forma de comentário e análise, uma vez que mobiliza uma compreensão profunda da obra de partida e a reelabora a partir de novos contextos históricos, estéticos e materiais. Nesse sentido, a transcrição envolve transformações que atravessam tanto a instrumentação como aspectos relacionados à época, ao seu papel, ao estilo e à própria concepção artística do compositor-transcritor.

No caso de Busoni, essas transformações revelam-se particularmente significativas. A passagem da escrita violinística para o piano implica a negociação entre universos técnicos e expressivos distintos, cada qual marcado por suas próprias convenções e idiossincrasias. Ao mesmo tempo, transporta uma obra concebida no contexto barroco e a reveste das concepções estéticas característica do final do século XIX e início do século XX. Herdeiro declarado da tradição lisztiana, Busoni não busca apenas tornar a *Chacona* executável ao piano, mas transformá-la em uma obra pianística autônoma, capaz de explorar as amplas possibilidades sonoras do instrumento e de afirmar uma concepção de virtuosismo que se tornou central no universo romântico. Sua transcrição equilibra os elementos estruturais fundamentais da obra bachiana contrapondo sobre eles uma nova perspectiva histórica e estética.

A utilização da metodologia das ações transcritivas mostrou-se particularmente útil para a investigação comparativa entre as partituras. Ao direcionar a observação para procedimentos específicos de transformação, densidade, altura, textura, essa abordagem permitiu identificar com maior precisão os mecanismos pelos quais Busoni constrói sua leitura da *Chacona*, além de apontar novos rumos para prosseguimento desta pesquisa.

Por fim, este estudo reforça o valor da transcrição como objeto de investigação musicológica. Embora os processos transcritivos tenham recebido crescente atenção nas últimas décadas, ainda permanecem territórios pouco explorados, sobretudo no que se refere às relações entre criação, interpretação e escuta. Mais do que reproduzir uma obra, o transcritor a escuta, a interpreta, a incorpora e a reescreve em uma nova materialidade sonora, expondo sua essência que resiste ao poder corrosivo do tempo.





Referências

BACH, J. S. *Partita no. 2 d moll*: Violine solo. FLESCHE, Carl (ed.). Leipzig, Peters Editions, 1931. Partitura.

BACH, J. S.; BUSONI, F. *Chaconne d moll*: Piano solo. Wiesbaden, Edition Breitkopf, 1916. Partitura.

BERIO, Luciano. *Interviste e Colloqui*. (A cura di Vincenzina Caterina Ottomano) Torino: Einaudi, 2017.

BERRY, W. T. *Structural Functions in Music*. Englewood Cliffs; Prentice-Hall, 1987.

BUSONI, Ferruccio. Valeur de l'arrangement. In: SZENDY, Peter (org.). *Arrangements-dérangements: la transcription musicale aujourd'hui*. Paris: L'Harmattan/IRCAM, 2016. p 23-28.

CASELLA, Alfredo. *Ciaccona*: Interpretazione Orchestrale. Milano, Carisch S. A. 1936. Partitura. Prefácio.

JARRELL, Michael. L'orchestration comme art de mentir (à propos des Trois Études de Debussy). In: SZENDY, Peter (org.). *Arrangements-dérangements: la transcription musicale aujourd'hui*. Paris: L'Harmattan/IRCAM, 2016. p 105-116.

MAIA, Igor; VASCONCELOS, Felipe; ARAÚJO, Samuel. De Sementes a Jardins: Transcrição e Orquestração em 'Notations VII' de Pierre Boulez. Revista *Vórtex*, v. 12, 2024.

PAREYSON, Luigi. *Estética*: teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.

VASCONCELOS, Felipe. Transcrição musical: criação e análise em cinco abordagens influenciadas por Luciano Berio. Revista *Vórtex*, v. 11, n. 1, 2023.

VASCONCELOS, Felipe; MAIA, Igor; LANNA, Oiliam. Ações transcritivas: proposta de análise sistemática de transcrições musicais. *Art Research Journal*: Revista de Pesquisa em Artes, v. 11, n. 1, 2024.

ZENDER, Hans. La voyage d'hiver de Schubert: notes sur mon "interprétation composée". In: SZENDY, Peter (org.). *Arrangements-dérangements: la transcription musicale aujourd'hui*. Paris: L'Harmattan/IRCAM, 2016. p 91-96.

